مقاله:
علمی‌پژوهشی

10.22052/HSI.2025.256006.1227

واکاوی مفهوم نقش دایره در تزیینات بناهای ایلخانی

قباد کیانمهر*
شبنم گلزارمشگی**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۰/۱۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۲/۱۶

چکیده

در آن زمان که مغولان به سرزمین ایران تاختند، نظامی متفاوت از باورها و اعتقادات را با خود به همراه آوردند. این باورها در ایران و در هم‌نشینی با مکتب‌های گوناگون مذهبی تغییرات پیوسته‌ای یافتند که منجر به روی آوردن سلاطین مغول به ادیان و مذاهب متفاوت شد. پس از استقرار در ایران و ثبات حکومت، این تغییرات پی‌درپی مذهبی، نشانه‌های خود را در سبک‌های هنری به‌ویژه معماری و آرایه‌های آن آشکار کرد. سردرهای بلند، گچ‌بری‌های پرکار، کتیبه‌ها و تزیناتی با نقوش خاص همچون دایره‌های شمسه‌گون در بیشتر آثار معماری این دوره به چشم می‌خورد. وجود نقش‌مایهٔ دایره با ساختاری متفاوت به‌ویژه در سردر بنا موجب شد که تمرکز این پژوهش بر دلیل استفادهٔ مکرر از نقش‌مایهٔ دایره با ترکیبی از سایر نقوش تزیینی و کتیبه و جست‌وجوی مفهوم پنهان در آن که فقط در بناهای ایلخانی و به‌ویژه بقعه‌ها به کار رفته است، قرار گیرد. با توجه به نمادین بودن نقش‌مایهٔ دایره در فرهنگ‌ها و باورهای مختلف، همچنین خاستگاه اصلی قوم مغول در آسیای میانه با باورهای شمنی و بودایی و مذاهب گوناگونی که فرمانروایان این سلسله پس از ورود به ایران پیرو آن بودند، بررسی این آرایه به‌منظور شناسایی مفهوم نمادین آن و ارتباطش با ساختار مذهبی متغیر سلاطین مغول هدف این پژوهش قرار گرفته و با به‌کارگیری اسناد کتابخانه‌ای و مشاهدات میدانی با رویکردی نشانه‌شناسانه، به روش توصیفی‌تحلیلی به نگارش درآمده است. درنهایت ترکیبی چندگانه از معانی که رهاورد رشته‌ای از باورهای گوناگون فرهنگی و مذهبی است، حضور پُررنگ نقش‌مایهٔ دایره در تزیینات بناهای ایلخانی را روشن می‌سازد. براساس الگوی نشانه‌شناسانهٔ پیرس، معنای نقش دایره بر سردر بناهای ایلخانی، ترکیبی از باورهای شمنی، بودایی و صوفیانه است که جلوه‌ای از مفهومی الوهی با تداعی آسمان و خورشید و ایجاد مکانی امن به دور از نیروهای شر را آشکار می‌کند.

کلیدواژه‌ها:
ایلخانان، معماری، تزیینات، دایره، نشانه.

* استاد، گروه صنایع‌دستی، دانشکده صنایع‌دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران (نویسنده مسئول)/ q.kiyanmehr@aui.ac.ir
** مربی، گروه صنایع‌دستی، دانشکده صنایع‌دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران/ honarbox81@gmail.com

۱. مقدمه

پس از تشکیل سلسلهٔ ایلخانی در ایران، ویرانی‌های پدیدآمده درنتیجهٔ هجوم مغولان به‌تدریج با بازسازی و ساخت بناهای جدید از سر گرفته شد. در این راستا هنرهای متعدد و آنچه به تزیینات معماری مرتبط می‌شد نیز رونق دوباره‌ای گرفتند. همچنین علاقه‌مندی ایلخانان به فرهنگ و هنر ایرانیان و تأثیر گرفتن هنرمندان از باورها و فرهنگ قوم حاکم باعث درانداختن طرحی نو در هنرهای ایران شد. این دوره شاهد تغییرات ویژه‌ای در معماری هم از لحاظ طراحی و ساخت و هم از لحاظ تزیینات بود. نقوش هندسی ازجمله نقوش پرکاربرد در تزیینات معماری هستند که قابلیت ایجاد ترکیب‌بندی‌های متنوعی را دارند. دایره ازجمله نقوش پایه‌ای هندسی است که معانی چندگانه‌ای را در خود مستتر دارد و ارتباط نزدیکی با ادیان و اعتقادات مذهبی می‌یابد. در این پژوهش به نقش‌مایهٔ دایره در تزیینات معماری چندین بنای ایلخانی ازجمله بقعهٔ عبدالصمد نطنزی، بقعهٔ سید رکن‌الدین و سید شمس‌الدین یزد، مسجد اشترجان و... پرداخته می‌شود که براساس مشاهدات و پیگیری‌ها فقط در بناهای این دوره به چشم می‌خورد؛ همین ویژگی پژوهشگر را بر آن داشت تا دلیل و معنای استفاده از فرم دایره در برخی بناها را بررسی کند. بدین منظور از مشاهدات میدانی و اسناد کتابخانه‌ای به روش توصیفی‌تحلیلی و با رویکردی نشانه‌شناسانه براساس الگوی چارلز سندرس پیرس برای نگارش این پژوهش استفاده شده است. پرسشی که در این راستا مطرح شده، این است که دلیل به‌کارگیری نقش‌مایهٔ دایره به‌ویژه در تزیین سردرهای برخی بناهای ایلخانی چیست؟ فرض ابتدایی بر این اساس است که نقش‌مایهٔ دایره به‌عنوان یکی از پایه‌های اصلی طراحی نقوش هندسی برای تزیین در دورهٔ پس از اسلام ترکیبی از معانی گوناگون اعتقادی و فرهنگی را در خود دارد.

۱-۱. پیشینهٔ تحقیق

در باب هنر دورهٔ ایلخانان در ایران پژوهش‌های گوناگونی به‌شکل کتاب، مقاله، پایان‌نامه و... به نگارش درآمده است که از دیدگاه‌های مختلف به آثار ساخته‌شده در این دوره پرداخته‌اند. نقش‌مایه‌ها نیز جزو موضوعاتی هستند که همواره پژوهشگران را به‌سوی خود جذب کرده و در شاخه‌های مختلف آثار هنری مورد مطالعه قرار گرفته‌اند. با وجود این، پژوهشی که با نگاه ویژه به زوج نقش دایره در دو سوی سردر چند بنای خاص در این دوره پرداخته باشد، در طی جست‌وجوها یافت نشد. مقالاتی که مطالعات تقریباً نزدیک به محتوای این پژوهش دارند به قرار زیر هستند:

سیاه‌کوهیان (۱۳۹۱) در مقاله‌ای با عنوان «تأثیر عرفان اسلامی بر معماری ایرانی با تأکید بر گنبد سلطانیه» به‌طور مفصل از مفاهیم شیعه، عرفان و تصوف یاد می‌کند و در بررسی نمود این اعتقادات در گنبد سلطانیه، فقط کتیبه‌ها را در نظر گرفته و به آن‌ها پرداخته است.

مدنی (۱۳۹۷) در مقالهٔ خود با عنوان «بررسی نمادها و کارکردهای کهن‌الگوی دایره با تأکید بر تفکر اسطوره‌ای و عرفانی» به مفاهیم چندگانهٔ دایره در بستر اسطوره و عرفان پرداخته است.

اتونی و دیگران (۱۳۹۸) در رویکردی ویژه در مقالهٔ «بررسی تطبیقی عرفان شمنی و تصوف اسلامی» به اشتراکات و تشابهات اهل صوفیه و رفتار شمن‌ها پرداخته و در دیدی جزئی‌نگر حالات و مراتب مختلف اعتقادی این دو باور عرفانی را مورد مطالعه قرار داده‌اند.

ترابی‌نژاد و دیگران (۱۴۰۰) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل تطبیقی معماری و تزیینات در بناهای آرامگاهی ایلخانی، مطالعهٔ موردی: آرامگاه یوسف‌رضا در ورامین و خانقاه شیخ عبدالصمد در نطنز» با رویکردی ساختارشناسانه، توجه اصلی را به پلان معماری هشت‌ضلعی، فرم گنبد و ارتباط آن با عقاید تشیع و صوفیه قرار داده‌اند.

بَلیلان اصل و دیگران (۱۴۰۱) به بازشناسی عرفان در تزیینات بناهای ایلخانی که مسجدجامع ورامین را به‌عنوان نمونهٔ مطالعاتی در نظر گرفته‌اند، در مقاله‌ای با عنوان «تأثیر اندیشه‌های عرفانی در تزیینات معماری بناهای ایلخانی» پرداخته و نمود این اندیشه‌ها را در تزیینات هندسی این مسجد دانسته‌اند.

بلیلان و کوره‌پز (۱۴۰۱) در مقالهٔ «تجلی مضامین عرفانی در نقش‌مایه‌های هندسی در مکتب تبریز: گنبد سلطانیه» مضامین عرفانی پنهان در نقوش هندسی به‌کاررفته در گنبد سلطانیه در ترکیب با کتیبه‌ها را مورد بررسی قرار داده و نشانه‌های عرفان را در تزیینات این بنا کاویده‌اند.

شمیلی و دیگران (۱۴۰۱) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل تطبیقی آرایه‌های عناصر بصری گچی گنبد سلطانیه و دو بنای بقعهٔ سید رکن‌الدین و بقعهٔ سید شمس‌الدین در یزد» با جزئی‌نگری، کلیهٔ عناصر تزیینی موجود در سه بنای مورد مطالعه را طبقه‌بندی کرده و تأثیر هنری گنبد سلطانیه بر دو بنای متأخر را بیان کرده‌اند.

صمدنژاد آذر و دیگران (۱۴۰۳) در مقالهٔ خود با عنوان «تحلیل ویژگی‌های بصری دیوارنگاره‌های سقف بقعهٔ سید رکن‌الدین براساس رویکرد آیکونولوژی» به‌تفصیل نقش‌مایه‌های موجود در دیوارنگاره‌های سقف بقعه را مورد بررسی قرار داده و از لحاظ هندسی، تناسبات و مفهوم در هنر اسلامی و به‌ویژه تشیع به آن‌ها پرداخته و ارتباط استفاده از نقش ستاره و شمسه‌های چندپر با بن‌مایهٔ وحدت در کثرت و کثرت در وحدت و شیعه دوازده‌امامی را مشخص نموده‌اند.

در تمامی این پژوهش‌ها رویکرد اصلی، تحلیل کلّیت تزیینات و نقوش اعم از گیاهی و هندسی به علاوهٔ کتیبه‌ها بوده و در چند مورد به بازشناسی مفاهیم درونی نقوش تزیینی نیز پرداخته شده است؛ اما در هیچ‌یک از پژوهش‌های انجام‌شده براساس جست‌وجوهای مکرر، مطالعه‌ای که دربارهٔ معنا و مفهوم نقش زوج دایره بر سردر ورودی تعدادی از بناهای ایلخانی انجام شده باشد، یافت نشد.

۱-۲. روش تحقیق

با توجه به هدفی که این پژوهش مد نظر قرار داده، ماهیتی کیفی دارد. تحقیق با بررسی تاریخی و توصیف بناها و اطلاعات مربوط به آن‌ها، آغاز و سپس تحلیل با رویکرد نشانه‌شناسانه[۱] براساس الگوی طبقه‌بندی چارلز سندرس پیرس انجام شده است. طبقه‌بندی پیرس بیشتر به‌عنوان روشن‌کنندهٔ «منش‌های متفاوت رابطه» بین نشانه و موضوع آن شناخته می‌شود. او معتقد بر وجود سه نوع نشانه است: اول مشابهات یا شمایل‌ها که تصوراتی از چیزها را تنها از راه تقلید تصویری آن‌ها ایجاد می‌کنند؛ دوم شاخص‌ها یا نمایه‌ها که از راه ارتباط فیزیکی با چیزها بر آن‌ها دلالت می‌کنند و سوم نمادها یا نشانه‌های عام که ازطریق کاربرد و رابطه‌ای قراردادی با معناها پیوند یافته‌اند (سجودی، ۱۴۰۱: ۲۵). هدف نهایی نشانه‌شناسی روشن کردن مفاهیمی است که در همهٔ ساخته‌های انسان از کلمات، نمادها، روایت‌ها، سمفونی‌ها، نقاشی‌ها و داستان‌های مصور تا نظریه‌های علمی و قضایای ریاضی قرار داده شده‌اند (گیرو، ۱۳۹۹: ۱۶). کارکرد نشانه، انتقال اندیشه با به‌کارگیری پیام است که این امر نیازمند وجود چند عنصر است: مرجع یا چیزی که دربارهٔ آن سخن گفته شود، نشانه و بنابراین یک رمزگان، ابزار انتقال و البته یک فرستنده و یک گیرنده (همان: ۵۳).

در این روند، بررسی هم به‌صورت مشاهدهٔ میدانی و هم مطالعهٔ اسناد کتابخانه‌ای صورت گرفته است. ازاین‌رو ابتدا معرفی پیشینهٔ تاریخی بناهایی که نقش‌مایهٔ دایره را در تزیینات خود به‌ویژه در سردر بنا دارند، صورت گرفته و سپس با بررسی معانی نشانه‌شناسانهٔ دایره و سیر اعتقادی مغولان، ارتباط بین استفادهٔ خاص از این نقش‌مایه با توجه به موارد ذکرشده مورد توجه قرار می‌گیرد.

۲. معماری در دورهٔ ایلخانان

هنگامی که ایلخانان بازسازی ویرانه‌ها و ساختن بناهای جدید را آغاز کردند، معماران را از مناطق مختلف فراخواندند. از ادغام ویژگی‌های معماری مرکز ایران و جنوب با سنت‌ها و روش‌هایی که از روزگاران کهن، بومی آذربایجان شده بود، شیوهٔ معماری آذری به وجود آمد (پیرنیا، ۱۳۹۲: ۲۰۷). شیوهٔ آذری را می‌توان به دو دوره تقسیم کرد: دورهٔ نخست از زمان هولاکو و پایتخت شدن مراغه و دورهٔ دوم از زمان تیمور و پایتخت شدن سمرقند (همان: ۲۱۴). هولاکو فرمان داد تعدادی از شهرهای ویران‌شده را بازسازی کنند و برای خود نیز کاخی زیبا و یک معبد بودایی در خوی و در سال ۱۲۶۰م رصدخانهٔ مراغه را با هزینه‌ای گزاف بنا کرد. جانشینان او کاخ‌ها و باغ‌های زیادی ساختند و در زمان ارغون خان، معماری در گستره و حجمی وسیع احیا شد. ایلخانان مغول که به‌نوبت بودایی، مسیحی، مسلمان سنی و شیعه بودند، موجب ساخته شدن چندین کلیسا، صومعه و همچنین مرمت ایوان بزرگ تخت‌سلیمان شدند (پوپ، ۱۳۸۸: ۱۷۱).

دورهٔ مغول شاهد تحول عمده‌ای در ساخت آرامگاه‌ها بود، در این دوره بیشتر برج مقبره‌ها را برای مقاصد دینی به‌ویژه در راستای مذهب تشیع[۲] می‌ساختند که تزیینات درونی آن‌ها با کاشی زرین‌فام[۳] انجام می‌گرفت. این بقعه‌ها که اغلب متعلق به مشایخ صوفیه بود، هم از عواطف مذهبی بومی سرچشمه می‌گرفت و هم باعث پرورده شدن آن‌ها می‌شد که این‌کار ازطریق زمینی که در تملک آن‌ها بود، سهم بسزایی در اقتصاد محلی داشت (هیلن‌براند، ۱۳۹۸: ۱۹۹). این مقابر گونه‌ای از معماری اسلامی بود که معمولاً توسط مریدان در داخل خانقاه شیخ ساخته می‌شد. تصوف و عرفان از مهم‌ترین جریان‌های فکری و معنوی تأثیرگذار بر هنر و معماری ایرانی بوده و بسیاری از پژوهشگران حضور آموزه‌های عرفانی و حکمت اسلامی را در پسِ ظاهر هنر پس از اسلام مورد مطالعه قرار داده‌اند (سیاه‌کوهیان، ۱۳۹۱: ۴۸ و ۵۱). ازآنجاکه استفاده بیشتر نقش‌مایهٔ دایره در بقعه‌های این دوره دیده می‌شود و تمرکز اصلی این پژوهش بر حضور نقش دایره در سردر و ورودی بنا در دورهٔ ایلخانان است، بدیهی است که بناهایی منتخب شده‌اند که دارای این ویژگی بوده و نقش دایره به‌شکل کاملاً مشخص در ورودی و تزیینات درونی بنا به کار رفته

باشد؛ ازاین‌رو مواردی که در این پژوهش مورد بررسی قرار می‌گیرند، مشتمل بر چهار بقعه و یک مسجد هستند که معرفی کوتاهی از هریک در ذیل داده می‌شود:

گنبد سلطانیه به‌عنوان شاخص‌ترین بنای عصر ایلخانی با ویژگی‌های منحصربه‌فرد معماری و تزیینات خود که همچنان باشکوه در چمنزار سلطانیه قد برافراشته توسط محمد خدابنده (الجایتو) در محلی که پیش از آن شهری وجود نداشت، ساخته شد. ظاهراً هنگامی که الجایتو تصمیم به ساخت آرامگاهی برای خود گرفت، از بین مذاهب اسلام هیچ‌یک را به‌عنوان مذهب رسمی انتخاب نکرده بود. او در حدود سال ۷۰۹ق، هنگامی که بنای گنبد سلطانیه رو به اتمام بود، به عراق سفر کرد و پس از زیارت مرقد امام حسین(ع) و حضرت علی(ع) در کربلا و نجف، به تشویق روحانیون شیعه، مذهب تشیع را به‌عنوان مذهب رسمی انتخاب کرد و پس از مدتی تصمیم گرفت که آرامگاه خود را به ائمهٔ اطهار اختصاص دهد. بنابراین امر کرد تزیینات داخلی بنا را که هنوز تکمیل نشده بود، به‌صورتی اجرا کنند که در آن شعائر مذهب تشیع مورد استفاده قرار گیرد. به همین دلیل بود که کلمهٔ علی به‌طور مکرر با کاشی در متن آجر نوشته شد و ساختن آرامگاهی ساده برای خود در جنب گنبد اصلی را در نظر گرفت. اما انتقال اجساد مطهر با مخالفت شدید علمای شیعه یا به روایتی به‌دلیل دیدن حضرت علی بن ابی‌طالب(ع) در خواب توسط سلطان و ناراضی بودن آن حضرت از این عمل، اتفاق نیفتاد و سلطان ایلخانی مجاب شد که دوباره این بنا را به آرامگاه خود اختصاص دهد (مخلصی، ۱۳۶۴، ۴-۵ و ۱۳-۱۴). بر دیوارهای داخل گنبدخانه و زیر هلال سردر ورودی نقش‌مایهٔ دایرهٔ شمسه‌گون با گچبری و نقاشی تزیین شده است (تصویر ۱).

تصویر ۱: نقش دایره داخل گنبد سلطانیه (نگارندگان)

شهر نطنز در ۱۵۰ کیلومتری اصفهان، باغ‌شهری کوهستانی است که بیش از همه با مجموعه مسجد و خانقاه آن شناخته می‌شود. مجموعه مقبرهٔ نطنز یک نمونهٔ کلاسیک از شهرهای کوچک خداست. این بنا در بزرگداشت شیخ عبدالصمد صوفی که در آن تدریس می‌کرد، ساخته شد. یکی از مریدان او، وزیر ایلخانی «زین‌الدین ماستری» با ساختن مقبره‌ای روی قبر استاد از او تجلیل و مسجد مجاور آن را بزرگ‌تر کرد و یک ساختمان هم برای صوفیان ساخت. منارهٔ کنار آن‌هم در سال ۷۲۵ق با فال نیک یک شیخ محلی ساخته شد (گرابار و دیگران، ۱۳۹۱: ۳۵۸). تاریخ ساخت مزار شیخ عبدالصمد بنابر کتیبهٔ آن سال ۷۰۷ق است (بلر، ۱۳۸۷: ۹).کتیبهٔ زیر گنبد مقرنس‌کاریِ بقعه گویای مدفون بودن شیخ نورالدین عبدالصمد از عارفان فرقهٔ سهروردیه است که یکی از دو طریقت اصلی صوفیان در ایران دورهٔ ایلخانی بود (همان: ۱۷). با توجه به متن کتیبه‌ها زین‌الدین ماستری در همان زمان که در حال ساخت بقعه بود، در ضلع غربی نیز دستور احداث خانقاهی برای صوفیان را صادر کرده بود که اکنون فقط درگاه آن باقی مانده است (همان: ۱۰۷). در پشت‌بغل‌های سردربزرگ دو نقش خورشید جالب توجه به چشم می‌خورد که پیرامون آن را کاشی‌کاری‌های زیبایی با طرح و نقش شش و سه‌پری تُکه‌دار پوشانیده است (اعظم‌واقفی، ۱۳۷۴: ۹۷) (تصویر ۲ و ۳).

تصویر ۲: سردر خانقاه و بقعهٔ عبدالصمد، نطنز (نگارندگان)

تصویر ۳: نقش زوج دایره بر سردر خانقاه و بقعهٔ عبدالصمد نطنز (نگارندگان)

مدرسهٔ رکنیه که امروزه به بقعهٔ سیدرکن‌الدین مشهور است، برای مرتضی اعظم سید رکن‌الدین محمد بن نظام‌الدین الحسینی الریاضی، از سادات عریضی شهر یزد ساخته و پیکرش پس از مرگ در آن به خاک سپرده شد. پس از آن، بنا کاربری بقعه و زیارتی یافت. تاریخ ساخت بنا براساس کتیبه‌های موجود در آن سال ۷۲۵ق است (ویلبر، ۱۳۶۵: ۱۷۲). نگارندهٔ تاریخ یزد این بنا را ام‌البقاع مدارس یزد می‌خواند و می‌نویسد که این ساختمان مجموعه‌ای از مدرسه و رصدخانه و کتابخانهٔ سه‌هزار جلدی و مسجد و بیت‌الادویه و دارالشفا و خانقاه بوده است (افشار، ۱۳۷۴: ۵۵۹). آثار هنری داخل گنبد مشتمل بر تزیینات و کتیبه‌هایی است که با استفاده از رنگ ایجاد شده‌اند: ۱. شمسه‌ای چشمگیر در زیر گنبد؛ ۲. ترنج لاجوردی پیرامون شمسه که به‌صورت یک‌درمیان در داخل آن‌ها به خط ثلث سورهٔ تین و به خط کوفی سورهٔ اخلاص نوشته شده؛ ۳. در کمربند زیر گنبد سورهٔ فتح تا آخر آیهٔ پنجم به خط کوفی (همان: ۵۶۳) (تصویر ۴).

تصویر ۴: دایرهٔ شمسه‌گون، بقعهٔ سید رکن‌الدین، یزد (rasekhoon.net)

بقعهٔ سید شمس‌الدین (۷۳۲ق) در محلهٔ چهارمنار شهر یزد قرار دارد. وی فرزند سید رکن‌الدین بود که پس از فوت در تبریز به یزد منتقل شده و در آرامگاهی که توسط همسرش، دختر خواجه رشیدالدین همدانی وزیر ایلخانی ساخته شد، به خاک سپرده شد. از این مجموعه که تشکیل‌شده از خانقاه و دارالسیاده و دو مدرسه و حمام و آب‌انبار و ساباط بوده، اکنون بخشی از ایوان و بنیان گنبد در جانب شرقی کوچه و جزئی از سردر و ستون جانب غربی باقی مانده است. سراسر سطح دیوارهای زیر گنبد با نقوش زیبای هندسی و گل و بوته از رنگ و گچ پوشانده شده بوده است. اما اکثر طرح‌ها و گُل‌اندازی‌ها و رسم‌های هندسی و ترنج‌ها و شمسه‌ها و حاشیه‌ها به‌دلیل نفوذ موریانه از بین رفته است (افشار، ۱۳۷۴: ۵۹۳) (تصویر ۵، ۶ و ۷). دو بنای فوق‌الذکر هرچند در دورهٔ حکمرانی آل‌مظفر در یزد ساخته شده‌اند، به‌دلیل ارتباط نزدیک این حکومت با دربار ایلخانی و معاصر بودن با اواخر دورهٔ سلطان ابوسعید فرزند الجایتو (۷۱۶-۷۳۶ق)، سیطرهٔ فرهنگی را که در دوران مغولان بر ایران حکمفرما شده بود، نمی‌توان از نظر دور داشت.

تصویر ۵: هلال داخلی ورودی بقعهٔ سید شمس‌الدین و دایره‌های شمسه‌گون، یزد (نگارندگان)

تصویر ۶: سقف ایوان ورودی بقعهٔ سید شمس‌الدین با نقش دایره در مرکز، یزد (نگارندگان)

تصویر ۷: نقش دایرهٔ شمسه‌گون، دیوار بقعهٔ سید شمس‌الدین، یزد (نگارندگان)

در این میان حضور یک مسجد با نقش دایره در سردر با مواردی که در بالا ذکر شد تا اندازه‌ای متفاوت می‌نماید. مسجد اشترجان در ۳۶کیلومتری جنوب غربی اصفهان در اواخر سلطنت سلطان محمد خدابنده به‌وسیلهٔ خواجه فخرالدین محمد بن محمود بن علی اشترجانی که برطبق کتیبه سردر ملک‌الوزرا نامیده می‌شده، در سال ۷۱۵ق احداث گردیده است. این مسجد دو سردر در شمال و شرق دارد که سردر شمالی با ارتفاعی بیش از ۱۲ متر دارای تزیینات مقرنس‌کاری و کاشی‌کاری و دو منارهٔ نفیس بوده که دوسوم مناره‌ها ویران شده‌اند. تزیینات هلال سردر اصلی مسجد به خط بنایی با کاشی لاجوردی بر زمینهٔ آجری تکرار نام «علی» است و در دو پشت‌بغل سردر از تکرار درهم پنج کلمهٔ «الله» و پنج کلمهٔ «محمد» به خط کوفی برجسته با کاشی لاجوردی بر زمینهٔ کاشی فیروزه‌ای دو شمسه تشکیل شده است (هنرفر، ۱۳۵۰: ۲۶۷). نمونه‌های دیگری از تزیینات دایره‌ای‌شکل در گنبد آزادان (۷۶۷ق) در اصفهان و بقعهٔ یوسف‌رضا (قرن ۷ق) در ورامین نیز دیده می‌شود (تصویر ۸).

تصویر ۸: سردر مسجد اشترجان با نقش‌مایهٔ زوج دایره (oshtorjan.ir)

۳. جایگاه نقش‌مایهٔ دایره در تزیینات

تزیین زیبا می‌کند اما الزاماً و همیشه حاصل مفهومی رمزی نیست یا دست‌کم از دیدگاه تاریخی به‌سبب فقدان دلیل و مدرک تصور معانی رمزی آرایه‌ها برای مردم معاصر خود بسی دشوار است. بااین‌همه می‌توان گفت آرایه‌ها بار رمزی بالقوه‌ای در خود دارند. ازآنجاکه بعضی مضامین آرایه‌ها از طبیعت گرفته شده و با نظمی هندسی به کار رفته، دنیایی از نماد و زیبایی تشکیل می‌دهند که می‌توان آن‌ها را در سطوح متفاوت و طبق دیدگاه‌های مختلف تفسیر کرد (رینگنبرگ، ۱۳۹۶، ج۱۸: ۳۸).

هندسی بودن تزیینات و معماری، نشانگر گونه‌ای جهان‌بینی است که اندیشه و تصور نظم، تعادل، ترتیب، دقت و تناسب آن را تعیین می‌کند و همچنین در راستا با مفهوم دینی و عرفانی جهان است که کاملاً توسط عقل الهی تصور شده باشد. فیلسوفان و عارفان بسیاری همچون ابن‌عربی یا حیدر آملی برای بیان یک آموزهٔ متافیزیکی به‌طور مثال رابطهٔ وحدت با کثرت، مباحث کیهان‌شناختی مانند ترتیب هم مرکز عوالمی که گِرد وحدت الهی جمع شده‌اند یا معنوی مانند ادیان، حکمت و فلسفه‌هایی که مثل شعاع‌هایی هم‌مرکز تصور شده‌اند، از نقش‌هایی به‌شکل دایره، گلسرخی یا نقوش خورشیدی استفاده کرده‌اند (همان: ۴۱-۴۲). دایره‌های هم‌مرکز، درجات موجودات و سلسله‌مراتب مخلوقات را نشان می‌دهند. حرکت دورانی، کامل، غیرقابل تغییر، بدون آغاز و پایان و بدون نوسان است و تمام این‌ها دایره را آماده می‌کند تا نماد زمان قرار گیرد. زیرا زمان نیز توالی مدام و بی‌تغییر لحظه‌هاست؛ لحظاتی که هرکدام در تشابه با دیگری است. ازسوی دیگر، دایره نماد آسمان است با حرکت دورانی و بدون زوالش. در سطحی دیگر از تفسیر، آسمان خود مبدّل به نماد می‌شود، نماد عالم معنا، نادیدنی و ماورایی اما در ارتباط با زمین، دایره نماد آسمان کیهانی است. از این دیدگاه، دایره نماد فعالیت آسمان، دخول پویا در کیهان، علیت آن، نوعیت آن و نقش تقدیری آن است. اینجاست که دایره به نمادهای الوهی ملحق می‌شود که میل به خلق کردن دارد و زندگی را ایجاد می‌کند و نظم و ترتیب می‌بخشد. آذین و

گل‌میخ گل‌سرخی در گلدوزی، تزیینات، و طلسمات و شکل‌های معماری که در آسیای میانه بسیار مرسوم است، قبل از آن در تمدن‌های پیشااسلام وجود داشته است. این نقش‌مایه‌ها را می‌توان به‌طور خاص علامتی برای جلوگیری از چشم‌زخم دانست ضمن اینکه به‌شکل چرخی با صورت گل، نماد زندگی و عمر زمینی به شمار می‌آیند (شوالیه و گربران، ۱۳۹۷: ۷۷۲ و ۷۷۸).

در اندیشهٔ اسطوره‌ای به‌طور عام و در بینش عرفانی به‌طور خاص، بنیان عالم بر روندی تکاملی و دایره‌وار استوار گشته که از خدا آغاز شده و به او ختم می‌شود. حرکت دایره‌ای جهان هستی، بیانگر این است که یک بار حق‌تعالی درحرکتی نزولی در ماده و انسان تجلی می‌یابد و با این سیر، نیمی از دایرهٔ کمال طی می‌شود. بار دیگر، انسان که نمودار کمال آفرینش است، برای بازگشت به خویشتن ازطریق پیمودن نردبان قوسی تکامل، سیر عروجی نموده و پس از گذشتن از منازل و مراتب سلوک، به حق می‌رسد و در اینجاست که نیمهٔ دوم دایره نیز کامل می‌شود (بیدآبادی، ۱۳۸۶: ۱۱-۱۲). در اسطوره، ادیان و مذاهب به‌ویژه نزد بوداییان «دایره» کهن‌الگوی شمایل‌نگاری مسیحیت، فلاسفه، متألهان و عارفان و همواره تداعی‌کنندهٔ نمادها و رمزها بوده است و هر گروه برای آرامش روانی خود و اثبات اعتقادات و گفته‌های خویش، از نماد بخصوصی بهره می‌گرفته‌اند. این کهن‌الگو از گذشته‌ای دور نمادها، کارکردها و خویشکاری‌های مشترکی در اسطوره به‌معنای عام آن و تصوف ایرانی- اسلامی به‌معنای خاص آن داشته است (مدنی، ۱۳۹۷: ۱۰). در تصوف اسلامی نیز دربارهٔ ترکیب دایرهٔ ازل و ابد سخن گفته شده است که تسلط بر این دایره، مخصوص اهل معرفت و بزرگانی است که از آلودگی‌های جسمانی پاک شده باشند و کونین و خافقین، تَبَع وجود ایشان شده باشد (نجم رازی، ۱۳۸۶: ۵۵؛ مایل‌هروی، ۱۳۸۳: ۴۳۷). دایره از لحاظ تکامل فرمی در اسطوره و عرفان، نماد وحدت و تمامیت و مطلق بودن است (لینگز، ۱۳۷۷: ۲۶۵). کهن‌الگوی دایره در تصوف نیز همچون اسطوره، به‌منزلهٔ «حصن امانی»[۴] بوده است تا آدمیان و دیگر موجودات از آفات و تهدیدات و «خطر چرخ و خطای زمان» در امان بمانند (مدنی، ۱۳۹۷: ۱۸). از همین روست که ترسیم دایره محدوده‌ای را مشخص می‌کند که در هنگام اعمال جادویی و ماورایی، فرد یا افراد را از نیروهای منفی دور نگه دارد. محققانی چون «کیت کیریچلو» معتقدند که نقوش اسلامی بیش از آنکه تنها یک تزیین صرف باشند به این دلیل خلق شده‌اند که بیننده را به‌سمت حقیقتی که در اصل وجودی آن‌ها نهفته است، راهنمایی کنند (Critchlow, 1976).

سماع درویشان مولویه از نمادگرایی کیهانی الهام گرفته است. این رقص، گردش سیارات به دور خورشید و حرکتِ دورانی هر جنبنده‌ای را در نظر دارد. خورشید مظهر خداوند دانسته می‌شود و گردش به دور آن در راستای طلب خداوند است. منصور حلاج، توحید را تصویری از سه دایرهٔ متحدالمرکز می‌داند: دایرهٔ اول عمل خداست، دایرهٔ دو و سوم آثار و نتایج آن‌ها (شوالیه و گربران، ۱۳۹۷: ۷۷۸ و ۷۷۹). دایره در طبیعت نمادی از وحدت و کثرت است و بسیاری از نقوش اسلامی بر پایهٔ دایره شکل گرفته‌اند (Richard, 2015).

ازسوی دیگر نماد ماندالا که ترکیبی از دایره‌های متحدالمرکز است، نمادی شاخص در آیین بودایی به شمار می‌رود و نمود آن در تمامی آثار پیروان این آیین دیده می‌شود. در آیین ذن بودایی، غالباً طرح دایره‌های متحدالمرکز دیده می‌شود. این دوایر نماد مراحل کمال درونی و هماهنگی تدریجی روح به شمار می‌آیند. به اعتقاد یونگ، نماد دایره، صورتی از الگوی ازلی نفسِ کلّ و نماد خود است. اما نمادگرایی دایره همیشه به این سادگی نیست، چراکه گاه تغییرناپذیری آسمانی به‌وسیلهٔ مربع بیان می‌شود و تغییرناپذیری زمینی به‌وسیلهٔ دایره که هر دو در معماری سنتی هندو استفاده می‌شود و تغییر شکل دایره به مربع یا مربع به دایره است (شوالیه و گربران، ۱۳۹۷: ۷۷۳ و ۷۷۴) (تصویر ۹). فرم ماندالا اگرچه از تفکر بودایی و هندویی برخاست، در سایر فرهنگ‌ها هم مورد استقبال قرار گرفت به‌طوری‌که فرم آن را در ترکیب‌بندی‌های گوناگون همراه با مفهوم بی‌کرانگی و سیر به‌سوی معنویت و ابدیت در هنر پس از اسلام می‌توان مشاهده نمود.

ماندالا به‌عنوان بازتابی از جهان و فرایندهای آن درون تمام موجودات، با استفاده از اعداد و هندسه عمل می‌کند؛ با وحدت آغاز می‌کند، به‌واسطهٔ تجلی حرکت می‌کند و دوباره به وحدت بازمی‌گردد. در یک لحظه، جاودانگی بهشت را به‌صورت یک نظریه و ناپایداری آن به‌مثابهٔ یک حقیقت دنیوی را مرور می‌کند. از نگاهی درونی، ماندالا عبودیت عارف را به ژرف‌ترین معنای کلمه برمی‌انگیزد. در چشم‌انداز اسلامی معنای ماندالا با ابعاد جهان، الگوهای ازلی یا اسامی و صفت‌های مقدس مرتبط شده است؛ تولد و آغاز، مرکز و نقطه، بازگشت به اصل، مرگ و بازگشت به‌سوی معبود. عارف تنها با دریدن پرده می‌تواند «خود» را، ذات درون‌گرا و مطلق خرد ناب را که تنها به‌وسیلهٔ بصیرت و تمرکز سرشار از تفکر شناخته می‌شود، پیدا کند (اردلان و بختیار، ۱۳۹۶: ۶۱). در فرهنگ اسلامی این باور وجود دارد که نقش‌مایه‌ها به‌منزلهٔ پُلی به‌سمت عالم روحانی ابزاری برای خلوص بخشیدن به روح و ذهن‌اند (Ahuja & Loeb, 1955).

تصویر ۹: ویشنو در ماندالا (en.wikipedia.com)

تصویر ۱۰: ماندالا با پنج دایره برای مدیتیشن (mandala.life)

در باورهای هندواروپایی،[۵] خورشید چشم خدای اعظم است که در مورد هلیوس و میترا و سوریا در هند به‌وضوح وجود دارد. سوریا جزو خدایان ودایی دستِ‌دوم است. او را به نام‌های چشم آسمان یا چشم میترا–ورونا نیز می‌خوانند. خورشید از چشم هیولای کیهانی پروشا زاده شده و به هنگام مرگ وقتی جسم و روان انسان به انسان کبیر کیهانی می‌پیوندد، چشمش به خورشید بازمی‌گردد (الیاده، ۱۴۰۲: ۱۴۹). نقش دایره در ساده‌ترین و روشن‌ترین مفهوم خود، تداعی‌گر خورشید و ماه و اجرام آسمانی است که بر فراز این جهان مشاهده‌گر آنچه در زمین می‌گذرد، هستند. همین ویژگی ناظر بودن، محافظت و حمایت را نیز با خود همراه می‌آورد.

در طراحی‌های گوناگونی که برای ماندالا انجام می‌شود، گل لوتوس یا نیلوفر آبی هم حضور دارد. در یک نمونه با عنوان ماندالای پنج دایره که برای تسهیل مدیتیشن طراحی شده، هر دایره‌ای که بوداها را احاطه کرده نماد محافظت در برابر تداخلات خارجی است. حلقهٔ گلبرگ‌های نیلوفر آبی در داخل دایره، نماد خلوص و نیت معنوی است که برای تمرین مراقبه لازم است. در داخل حلقهٔ نیلوفر آبی به‌صورت دایره‌ای از شعله‌ها به تصویر کشیده شده که نشان‌دهندهٔ آتش دانش است که جهل را از بین می‌برد و تمرین‌کننده را قادر می سازد وارد ماندالا شود (تصویر ۱۰). کتاب‌های مقدس هند، نیلوفر را نماد پختگی و شکفتگی روح می‌دانند، همچنین زمانی که نیلوفر با هشت گلبرگ طراحی می‌شود مانند فضا با هشت جهت، نماد هماهنگی کیهانی است. به همین دلیل از شکل آن در ترسیم ماندالا و ینتره (نموداری با نیروهای باطنی و جادویی) بسیار استفاده می‌کنند (شوالیه و گربران، ۱۳۹۷: ۲۱۰۴).

۴. باورهای مذهبی در عصر مغول

در عهد خوارزمشاهی، کشورگشایی‌ها و آشفتگیِ ناشی از سیاست‌بازی‌های خلفا در دنیای اسلام، هرج‌ومرج‌هایی را ایجاد کرده بود. ادامه پیدا کردن جنگ‌های صلیبی که هنوز جهان اسلام را تهدید می‌کرد، خطر بیش از پیش فرقهٔ اسماعیلیه، کشمکش‌های فرقه‌های گوناگون مذهبی و سرخوردگی مردم از روحانیون متشرع، جامعه را به تصوف علاقه‌مند کرد. پس از این دوران و آغاز غلبهٔ مغولان، مردم رنج‌دیده که همه‌چیز خود را از دست داده بودند، راهِ رهایی را در تصوف یافتند. این گرایش آنان را از قیدهای دست‌وپاگیر زندگی و از فکر کردن به آنچه از دست داده بودند، آزاد می‌کرد. صوفیان به مریدان خود چنین آموزش می‌دادند که «تصوف، خوار داشتن نفس است در طلب مناهی و عزیز داشتن امر الهی»؛ ازاین‌رو هیچ‌چیز به‌جز ذات الهی وجود حقیقی ندارد و کلیهٔ موجودات، تجلی ذات مطلق محسوب می‌شوند؛ پس اراده منحصر به اوست. در این دوره که دوران اوج صوفی‌گری شمرده می‌شود، به‌ندرت می‌توان کسانی را یافت که مریدِ شخصی نبوده یا حداقل به شکلی با خانقاه سروکار نداشتند (بیانی، ۱۳۹۴: ۲۵۴ و ۲۵۶).

چنگیزخان، فرمانده سپاه مغول در حمله به ایران نقش پیامبرگونه‌ای در میان مغولان داشت، اما به‌دلیل مذهب شمنی[۶] که به آن معتقد بودند، به‌جای پیامبر او را در زمرهٔ ایزدان قرار دادند. او به‌عنوان خان انتخاب شد که از جانب عالم بالا برگزیده شده و ازسوی آسمان فرستاده شده

تا رهبری قبایل تحت فرمان خود را به عهده گیرد و «آسمان آبیِ جاویدان» او و ایلَش را حمایت کند. مقام الوهی چنگیز مانند «ایلِ طلایی» و امپراتوری جهانیِ وی به فرزندان و جانشینانش منتقل شد و نسل‌به‌نسل در چین و ایران ادامه یافت (همان: ۱۷-۱۹). مغولان معتقدند که آسمان ناظر بر همه‌چیز است و وقتی سوگندی یاد می‌کنند، اظهار می‌دارند: «تو ای آسمان، بدان!» یا «تو ای آسمان، ببین!» خدا که خالق و بصیر و علیم و حافظ قوانین است، جهان‌فرماست ولی مستقیماً و بی‌واسطه حکم نمی‌راند بلکه با ظهور سازمان‌های سیاسی به دست نمایندگان زمینی‌اش یعنی «خان‌ها» فرمانروایی دارد (الیاده، ۱۴۰۲: ۷۷). قداست آسمان در تجربهٔ مذهبی از رهگذر رمزپردازی «بلندی»، «صعود»، «مرکز» و... آشکار است (همان: ۱۰۶).

مغولان با فرهنگ دینی خاص خود که بر بیم و خرافات متکی بود، به‌سمت ایران هجوم آورده بودند. هر فرد مغول در اختیار یک روحانی-ساحر شمنی قرار داشت تا از جسم و جان وی محافظت کند. این شمایل خرافی اکنون به «پیر» منتقل شده بود که با ارواح و اجنه سروکار داشت. آنان از «پیران» معجزه می‌خواستند تا در امور زندگی یاری‌شان دهند. مغولان در سرزمین‌های مفتوحه ناگهان در «پیران» شمن‌های خود را بازیافته بودند. علاوه‌بر افراد عادی، در بین فئودال‌های اشراف ایلی و همچنین در بین سلاطین، چه بودایی و مسیحی و چه مسلمان، تقریباً گروه یا فردی را نمی‌یابیم که مرید شیخی نبوده باشد. قدرت و منزلت شیوخ در جامعهٔ مغولان ایران به‌حدی بود که آنان را می‌توان پادشاهان بی‌تاج و تختی شمرد که بر کلّ مردم و بر سرتاسر مملکت فرمانروایی داشتند (بیانی، ۱۳۹۴: ۲۵۶ و ۲۵۷). این پدیده را می‌توان به این دلیل دانست که شمنیسم به‌دلیل ماهیت عرفانی‌اش با بسیاری از مکاتب عرفانی جهان ازجمله تصوف اسلامی اشتراک و شباهت دارد (اتونی و دیگران، ۱۳۹۸: ۹).

الجایتو در سال ۷۰۹ق تشیع را مذهب رسمی کشور اعلام کرد. او پیش از آنکه مسلمان شیعه شود ،پی‌درپی به مسیحیت، بودیسم و فرقه‌های اسلامی حنفی و شافعی می‌گرایید. این چندگانگی مذهب دستگاه حکومتی بیشتر حاصل مناظرات علمای دربار بود تا حاصل تفکر در اعتقادات تودهٔ مردم، چراکه در طول این دوره بیشتر ایرانیان، مسلمانانی سنی‌مذهب باقی ماندند. بااین‌همه در نقاطی معین مانند شهر قم از مدت‌ها پیش شیعیان می‌زیستند (بلر، ۱۳۸۷: ۲۵ و ۲۶).

۵. بررسی نشانه‌شناسانه

جذابیت آثار هنری همواره به‌دلیل ابهامی است که ذهن مخاطب را درگیر یافتن معنای اصلی یا اولیهٔ یک اثر یا نقش می‌کند. این ویژگی چندبُعدی یا چندپهلو بودن مفاهیم هنری نتیجهٔ هزاران سال آمیزش و تعامل نژادی و فرهنگی و اعتقادی است که دستیابی به واقعیتِ امر در بسیاری از آثار دوران‌های هنری را چالش‌برانگیز می‌سازد و برداشت‌ها یا تأویل‌های گوناگون را موجب می‌شود. علم نشانه‌شناسی نیز ثمرهٔ کنجکاوی انسان برای رسیدن به مفاهیم درونی آنچه جزو تفکر و زبان و دست‌ساخته‌های بشری محسوب می‌شود، است. به همین منوال روش‌های مختلفی برای بررسی نشانه‌های به‌کاررفته در آثار گذشتگان و معاصران در عالم هنر به کار گرفته می‌شود که هماهنگ با خاصیت چندوجهی جهان هنر است.

این دیدگاه‌ها، درجات و روش‌های تأویل هنر به‌ویژه هنر پس از اسلام را به دسته‌های زیر طبقه‌بندی می‌کنند: ۱. توجه به چارچوب اعتقادی تأویل (عرفانی، دینی، کیمیایی، کیهان‌شناختی، جادویی، شیعه، سنی و...)؛ ۲. درجهٔ تفسیر به سطوح مختلف درک از حقایق مربوط می‌شود (مادی، روان‌شناختی، کیهان‌شناختی، اخلاقی، معنوی و مابعدالطبیعی)؛ ۳. روش‌های تفسیر، تنوعات فرهنگی، مذهب خاص افراد، گروه‌ها، مکان‌ها و زمان‌هاست که موجب ایجاد اختلاف‌های جزئی در دیدگاه و درجات تأویل می‌شود؛ مثلاً نقوش شعاعی و شمسه‌ها را نه‌تنها می‌توان اشاره‌ای به خورشید دانست بلکه می‌توان همچون نمادهایی از نور الهی، تمثیلی از پیامبر یا امام یا تمثیلی از یک حاکم که خورشید مملکت است، تعبیر کرد (رینگنبرگ، ۱۳۹۶، ج۱۸: ۴۴). هرچند به‌لحاظ نظری ارتباط هنگامی مؤثر شمرده می‌شود که در آن هر مدلول با یک دال مربوط و هر دال هم فقط بیانگر یک مدلول باشد؛ درعمل، نظام‌هایی که در آن‌ها هر دال می‌تواند به چندین مدلول ارجاع کند و هر مدلول را چندین دال می‌توانند بیان کنند، بسیارند. این امر در رمزگان‌های هنری قابل مشاهده است که در آن‌ها قرارداد ضعیف و کارکرد شمایلی رشد یافته و نشانه گسترش پیدا کرده است. چندمعنا بودن نشانه‌ها را نباید با چندمعنا بودن پیام‌ها اشتباه گرفت. درحقیقت، مبهم بودن نشانهٔ چندمعنا در بافتِ ارتباط از بین می‌رود و اصولاً نشانه در چارچوب پیام فقط دارای یک معناست؛ اما این احتمال هم وجود دارد که تکثر معناهای ممکن در خودِ پیام پنهان باشد (گیرو، ۱۳۹۹: ۷۹ و ۸۱).

چارلزسندرس پیرس الگوی سه‌تایی از نشانه و نشانه‌شناسی ارائه کرد که قابلیت تعمیم بهتری بر آثار هنری دارد: نمود، شکلی که نشانه به خود می‌پذیرد؛ موضوع، چیزی است که نشانه به آن ارجاع دارد؛ تفسیر که به‌منزلهٔ آن ادراکی است که توسط نشانه به وجود می‌آید (چندلر، ۱۴۰۰: ۶۰). طبقه‌بندی پیرس از نشانه، شیوه‌های ارتباط میان حامل‌های نشانه و موارد ارجاعی را نشان می‌دهد: ۱. نماد/ وجه نمادین: در این وجه، دال شباهتی به مدلول ندارد ولی براساس یک قرارداد اختیاری به آن ارتباط داده شده است؛ بنابراین برای درک معنا، رابطهٔ بین دال و مدلول باید آموزش داده شود، ۲. شمایل/ وجه شمایلی: در این وجه، مدلول به‌دلیل شباهتی که به دال دارد یا به این علت که تقلیدی از آن است، دریافت می‌شود. دال به‌علت دارا بودن بعضی از کیفیات مدلول شبیه آن است؛ ۳. نمایه/ وجه نمایه‌ای: در این حالت دال اختیاری نیست بلکه به‌طور مستقیم (فیزیکی یا علّی) به مدلول مرتبط است، این ارتباط می‌تواند مشاهده یا نتیجه گرفته شود (همان: ۶۶-۶۷).

در نظر پیرس، نماد «نشانه»‌ای است که به‌واسطهٔ یک قانون به موضوع ارجاع می‌دهد. معمولاً در کنار هم قرار گرفتن عقاید عمومی موجب می‌شود که نماد به‌مثابهٔ نشانه‌ای که به یک موضوع خاص ارجاع دارد، تعبیر شود. بدون تفسیر، نماد ویژگی نشانه بودنش را از دست خواهد داد. هرگاه نشانه مشابه چیزی باشد که به‌عنوان نشانه‌ای از آن به کار برده می‌شود، شمایلی است. بیشتر نشانه‌شناسان بر این نظرند که شمایل خالص هرگز وجود ندارد و همواره عنصری از قراردادهای فرهنگی در آن نقش دارد. پیرس توضیح می‌دهد که اگرچه همهٔ تصاویر مادی مثل نقاشی به‌خاطر شباهت با موضوعشان قابل فهم هستند، در شکل بازنمایی‌شان قراردادهای فراوانی وجود دارد (همان: ۶۸-۷۰).

۶. یافته‌ها و بحث

نقش‌مایهٔ دایره که در برخی از بناهای ایلخانی ظرافتی شمسه‌مانند به خود می‌گیرد، از سه وجه ارجاعی نشانه در رویکرد پیرس برخوردار است. دایره در صورت ظاهری خود نشانه‌ای از اجرام آسمانی به‌خصوص خورشید و ماه است که از ابتدای شکل‌گیری تمدن‌های بشری حکم ایزد را در باورهای مذهبی به خود گرفته‌اند. بعدها خورشید چشم ناظر ایزد آسمان گشت و دایره هم نشانهٔ آسمان شد و هم خورشید. دایره به‌دلیل فرم دوّار خود که آغاز و پایان ندارد، نماد ساختار تکرارپذیر زمان و بی‌کرانگی عالم قرار گرفت و در باورهای عرفانی آیین‌هایی چون بودیسم و تصوف اسلامی دورِ زمان و چرخهٔ حیات و هنگامی که به‌صورت ترکیب دایره‌های متحدالمرکز ترسیم می‌شود، مراحل سیروسلوک انسان به‌سوی معنویت و آرامش نهایی در حضور خالق را تداعی می‌کند.

ساختار مذهبی متغیر سلاطین مغول مانند چنگیز که باورهای شمنی داشت، ارغون بودایی، غازان خان مسلمان با مذهب سنّی و الجایتو که مسیحیت، بودیسم و هر دو مذهب شیعه و سنّی اسلام را تجربه کردند، در آمیزش با فرهنگ و هنر ایرانی نظامی متفاوت از آرایه‌های هنری را که ارتباطی پیوسته با باورهای مذهبی زمانِ خود داشت، به‌ویژه در معماری بقعه‌ها به وجود آورد. درنتیجه شاهد به‌کارگیری نقش‌مایه‌های نمادین به‌شکلی متفاوت در تزیین بناهای این دوره هستیم. نقش‌مایه‌ای چون دایره که هرچند قدمت بسیار در تاریخ فرهنگ و هنر بشر دارد، در این دوره به‌صورت زوج در سردر بناهای مرتبط با مذهب و تصوف یا به‌صورت نقشی غالب در دیواره‌ها و هلال زیر سردرها به کار می‌رود؛ به‌گونه‌ای که در دوره‌های قبل و بعد دیگر چنین ترکیبی از نقش‌مایهٔ دایره در تزیینات بنا تکرار نمی‌شود.

جدول ۱: تحلیل نقش‌مایهٔ دایره در بناهای ایلخانی براساس کارکرد سه وجهی پیرس (نگارندگان)

نمود	موضوع	تفسیر
دایرهٔ شمسه‌گون	آسمان/ خورشید/ الوهیت/ بی‌کرانگی عالم	ایجاد محدوده‌ای امن به دور از نیروهای پلید و منفی برای درک خالق به‌دلیل باور به نیرویی جادویی براساس ترکیبی از تفکرات شمنی، بودایی و عرفان صوفیانه

جدول ۲: تحلیل نقش‌مایهٔ دایره در بناهای ایلخانی براساس شیوه‌های ارتباط میان حامل‌های نشانه و موارد ارجاعی پیرس (نگارندگان)

شمایلی	نمایه‌ای	نمادین
دایره به‌مثابهٔ خورشید	آسمان/ الوهیت	محدودهٔ امن/ دورکنندهٔ نیروهای شر و منفی

۷. نتیجه‌گیری

محور اصلی این پژوهش شناسایی معنا و مفهوم نقش‌مایهٔ دایره در آرایه‌های معماری ایلخانی به‌ویژه در سردر بقعه‌ها بود که با بررسی آنچه در تاریخ در مورد ساختار فرهنگی و مذهبی مغولان ذکر شده و برقراری ارتباط با مفاهیم نمادین دایره، نتایج زیر به دست آمد که روشن‌کنندهٔ استفادهٔ ویژه از نقش‌مایهٔ دایره در سردر و گنبدخانهٔ بقعه‌های ساخته‌شده در دورهٔ ایلخانان مغول در ایران است:

- نخستین گروه از مغولان به رهبری چنگیز اعتقادات شمنی داشتند و چنگیز را مظهر خدای آسمان می‌دانستند. تعدادی از فرمانروایان ایلخانی بودایی بودند که نقش دایره و ماندالا را جزو اصلی‌ترین نقوش نمادین بودیسم با مفهوم چرخهٔ زندگی و سلسله‌مراتب رسیدن به معنویت و عروج روحانی می‌دانستند. پس از اسلام آوردن سلاطین شاخصی چون غازان خان و الجایتو و حضور نقش دایره در تزیینات اسلامی و ارتباط مفاهیم آن با تصوف که در آن دوران پیروان بسیاری را در کنار خود گرد آورده بود و با توجه به اینکه بیشترین مکانی که نقش‌مایهٔ مورد بحث برای تزیین آن به کار رفته، آرامگاه‌های پیران طریقت و خانقاه‌هاست، مفهوم حضور دایرهٔ شمسه‌گون در این بناها آشکار می‌گردد.
- در طریقت عرفان اسلامی و تصوف دایره نقطهٔ پرگار وجود و وحدت حضور دانسته می‌شود؛ ازاین‌رو به‌کارگیری ویژهٔ این نقش در بقعه‌های مشایخ صوفیه و شیعه تبیین می‌شود.
- ازسویی ارتباط دایره با آسمان و چشم محافظ و مراقب خدایان، تعامل فرهنگی بین باورهای ابتدایی و باستانی مغولان و دینداری آنان پس از گرایش به اسلام و تصوف را نمایان می‌سازد.
- درنهایت حضور زوج دایره در سردر بنا به‌منزلهٔ نمادی از نیروی معنوی آسمان و دورکنندهٔ پلیدی و شر، محافظی است که اهل خانقاه و روان صاحب بقعه را از بدی مصون می‌دارد.

پی‌نوشت‌ها

۱. هرچیزی که به‌عنوان «دلالت‌گر»، ارجاع‌دهنده یا اشاره‌گر به چیزی غیر از خودش تلقی شود، می‌تواند نشانه باشد. این موارد به‌طور کاملاً ناخودآگاه ازطریق ارتباط دادن آن‌ها با نظام آشنایی از قراردادها به «نشانه» تعبیر می‌شود (چندلر، ۱۴۰۰: ۴۱) و بر این اساس نشانه‌شناسی به مطالعهٔ نشانه‌ها و چگونگی کارکرد آن‌ها می‌پردازد. دو دیدگاه اصلی این علم از نظریات «فردینان دوسوسور» زبان‌شناس سوئیسی و «چارلز سندرس پیرس» فیلسوف و نشانه‌شناس آمریکایی نشئت می‌گیرد (ر.ک: اکو، ۱۴۰۱: ۷ و ۸). سوسور الگویی دووجهی از نشانه ارائه می‌کند متشکل از: دال و مدلول که متمرکز بر نظام زبان‌شناختی است. پیرس اما الگویی سه‌وجهی برای نشانه معرفی کرد؛ شامل بازنمون یعنی صورتی که نشانه به خود می‌گیرد، تفسیر به‌منزلهٔ معنایی که از نشانه حاصل می‌شود و موضوع که نشانه به آن ارجاع می‌دهد و بر این اساس نشانه‌ها را به سه دستهٔ شمایلی، نمایه‌ای و نمادین تقسیم کرد (ر.ک: سجودی، ۱۴۰۱: ۱۲-۲۵).

۲. لفظ شیعه به‌معنی «پیرو» و تشیع باور مسلمانانی است که پس از رحلت پیغمبر(ص) بر طبق کلام آن حضرت در روز عید غدیرخم، حضرت علی(ع) را شایسته و صاحب مقام خلافت می‌دانند؛ ازاین‌رو پیروان طریقت امام علی(ع) و خاندانش شیعه نامیده شده و اصول و باورهای آنان تحت عنوان مذهب تشیع قرار گرفت.

۳. زرین‌فام، یکی از انواع لعاب‌های لاستر است که سفالگران مسلمان ابداع کردند. در این روش، ابتدا قطعه سرامیکی با لعابی سفیدرنگ، پوشیده و پخته می‌شود. سپس سطح آن را با ترکیبی از نمک‌های نقره، مس، یک واسطهٔ گلی غنی از آهن و سرکه می‌کنند. در آخر، این قطعه مجدداً در کوره و در شرایط احیا و دمایی پایین‌تر پخته می‌شود. پس از سرد شدن کوره، اگر همهٔ مراحل کار، به‌درستی انجام شده باشد، با پاک کردن واسطهٔ گلی از روی سطوح، جلای فلزی اثر قابل مشاهده می‌گردد (اینانلومقدم، ۱۳۹۹: ۲۸).

۴. حِصن به‌معنای دژ، قلعه، ارگ و... و اَمانی به‌معنای به امانت گذاشته شده، در امنیت که ترکیب این دو واژه به مفهوم منطقه‌ای امن و به دور از نیروهای منفی و خطرناک است.

۵. هندواروپاییان اقوامی ساکن در استپ‌های شمال دریای خزر و دریای سیاه در فاصلهٔ سال‌های ۴۸۰۰ تا ۲۰۰۰ ق.م بودند که مهاجرت آن‌ها به‌سمت جنوب و تقسیم به گروه‌هایی که به‌سمت اروپا، فلات ایران و شبه‌جزیرهٔ هند زمینه‌ساز تحول تمدنی بزرگی در این مناطق شد (ر.ک: آنتونی، ۱۴۰۱).

۶. شمنیسم به‌معنای دقیق آن عمدتاً پدیده‌ای دینی مربوط به سیبری و آسیای مرکزی است. نخستین تعریف از این پدیده این است: شمنیسم مساوی است با فن خلسه (الیاده، ۱۴۰۰: ۴۰ و ۴۱). همچنین اصطلاح شمن در پژوهش‌های گسترده‌تر تحت عنوان «درمانگر روح» معرفی می‌شود. جادوگری که با استفاده

از قدرت ماورایی و فنون خلسه قادر به درمان مشکلات روانی و بیماری‌های افراد قبیله در جوامع ابتدایی و همچنین جوامع سنتی به دور از مدرنیسم در قرون حاضر مورد احترام است (ر.ک: مولر، ۱۳۹۸).

منابع

آنتونی، دیوید.دابلیو. (۱۴۰۱). هندواروپاییان. ترجمهٔ خشایار بهاری. چ۲. تهران: فرزان‌روز.

اتونی، بهزاد، شریفیان، مهدی و اتونی، بهروز. (۱۳۹۸). بررسی تطبیقی عرفان شمنی و تصوف اسلامی. دوفصلنامهٔ ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا، ۱۰ (۱۹)، ۷-۲۶.

اردلان، نادر و بختیار، لاله. (۱۳۹۶). حس وحدت: نقش سنت در معماری ایرانی. ترجمهٔ ونداد جلیلی. چ۶. تهران: مؤسسهٔ علم معمار رویال.

افشار، ایرج. (۱۳۷۴). یادگارهای یزد. چ۲. ج۲. تهران: انجمن آثار و مفاخرفرهنگی و خانهٔ کتاب یزد.

اعظم‌واقفی، حسین. (۱۳۷۴). میراث فرهنگی نطنز. چ۱، ج۱. بی‌جا: نشر مؤلف.

اکو، امبرتو. (۱۴۰۱). نشانه‌شناسی. ترجمهٔ پیروز ایزدی. چ۸. تهران: نشر ثالث.

الیاده، میرچا. (۱۴۰۰). شمنیسم: فنون کهن خلسه. ترجمهٔ محمدکاظم مهاجری. چ۵. تهران: نشر ادیان.

الیاده، میرچا. (۱۴۰۲). رساله در تاریخ ادیان. ترجمهٔ جلال ستاری. چ۷. تهران: انتشارات سروش.

اینانلومقدم،زهرا. (۱۳۹۹). بازشناسی سفال زرین‌فام سده‌های سوم و چهارم هجری از سفالینه‌های تقلیدی زرین‌فام. هنرهای صناعی ایران، ۳ (۲)، ۲۷-۳۸.

بلر،شیلا. (۱۳۸۷).معماری ایلخانی در نطنز (مجموعه مزار شیخ عبدالصمد). ترجمهٔ ولی‌الله کاوسی. چ۱. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

بلیلان اصل،لیدا، فیاض‌مقدم،حنانه و غفاری‌حافظ، رقیه. (۱۴۰۱). تأثیر اندیشه‌های عرفانی در تزیینات معماری بناهای دورهٔ ایلخانی، نمونهٔ مطالعاتی: مسجدجامع ورامین. فصلنامهٔ مطالعات فضا و مکان، ۱ (۱)، ۴۷-۶۲.

بلیلان اصل،لیدا و کوره‌پز، رعنا. (۱۴۰۱). تجلی مضامین عرفانی در نقش‌مایه‌های هندسی در مکتب تبریز: گنبد سلطانیه. فصلنامهٔ تاریخ و تمدن اسلامی، ۱۸ (۴۱)، ۱۴۱-۱۶۷.

بیانی،شیرین. (۱۳۹۴). مغولان و حکومت ایلخانی در ایران. چ۵. تهران: سمت.

بیدآبادی، سوری. (۱۳۸۶). تکامل در آثار صوفیه. تهران: ترفند.

پوپ، آرتور. (۱۳۸۸). معماری ایران. ترجمهٔ غلامحسین صدری‌افشار. چ۸. تهران: نشر اختران.

پیرنیا، محمدکریم. (۱۳۹۲). سبک‌شناسی معماری ایرانی. تدوین غلامحسین معماریان. چ۱۴. تهران: انتشارات سروش.

ترابی‌نژاد، رکسانا، شهبازی‌شیران، حبیب و حسینی‌نیا، مهدی. (۱۴۰۰). تحلیل تطبیقی معماری و تزیینات در بناهای آرامگاهی ایلخانی، مطالعهٔ موردی: آرامگاه یوسف‌رضا در ورامین و خانقاه شیخ عبدالصمد در نطنز. پژوهشنامه تمدن ایرانی، ۳ (۶)، ۲۵۹-۲۷۸.

چندلر، دانیل. (۱۴۰۰). مبانی نشانه‌شناسی. ترجمهٔ مهدی پارسا. چ۷. تهران: انتشارات سوره‌مهر.

رینگنبرگ، پاتریک. (۱۳۹۶). درآمدی بر هنرهای ایرانی-اسلامی در تاریخ جامع ایران زیرنظر کاظم موسوی بجنوردی. چ۳. تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.

سجودی، فرزان. (۱۴۰۱). نشانه‌شناسی کاربردی. چ۶. تهران: نشر علم.

سیاه‌کوهیان، هاتف. (۱۳۹۱). تأثیر عرفان اسلامی بر معماری ایرانی با تأکید بر گنبد سلطانیه. فصلنامهٔ تخصصی عرفان اسلامی، ۹ (۳۴)، ۴۷-۶۳.

شمیلی، فرنوش، صمدنژادآذر، زینب و حمزوی، یاسر. (۱۴۰۱). تحلیل تطبیقی آرایه‌های عناصر بصری گچی گنبد سلطانیه و دو بنای بقعهٔ سید رکن‌الدین و بقعهٔسید شمس‌الدین در یزد. فصلنامه نگره، شمارهٔ ۶۲، ۱۴۹-۱۷۱.

شوالیه، ژان و گربران، آلن. (۱۳۹۷). فرهنگ نمادها. ترجمهٔ سودابه فضائلی. ج۲ و ۳. چ۶ (سوم ناشر). تهران: انتشارات کتابسرای نیک.

صمدنژاد آذر، زینب، شمیلی، فرنوش و حمزوی، یاسر. (۱۴۰۳). تحلیل ویژگی‌های بصری دیوارنگاره‌های سقف بقعهٔ سیدرکن‌الدین براساس رویکرد آیکونولوژی. فصلنامهٔ نگره، شمارهٔ ۶۹، ۲۳-۳۷.

گرابار، اولگ و دیگران. (۱۳۹۱). معماری اسلامی. ترجمهٔ اکرم قیطاسی. چ۲. تهران: انتشارات سوره‌مهر.
گیرو، پی‌یر. (۱۳۹۹). نشانه‌شناسی. ترجمهٔ محمد نبوی. چ۱ (ویراست دوم). تهران: نشر آگه.
لینگز،مارتین. (۱۳۷۷). هنر خط و تذهیب قرآنی. ترجمهٔ مهرداد قیومی بیدهندی. تهران: گروس.
مایل‌هروی، نجیب. (۱۳۸۳). این برگ‌های پیر. چ۲. تهران: نشر نی.
مدنی، امیرحسین. (۱۳۹۷). بررسی نمادها و کارکردهای کهن‌الگوی دایره با تأکید بر تفکر اسطوره‌ای و عرفانی. فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، ۱۴ (۵۳)، ۲۸۱-۳۲۰.
مخلصی، محمدعلی. (۱۳۶۴). جغرافیای تاریخی سلطانیه. زنجان: چاپخانهٔ جلالی.
مولر، کلاوس. (۱۳۹۸). شمنیسم: درمانگران، روح‌ها، آیین‌ها. ترجمهٔ شاهرخ راعی. تهران: انتشارات حکمت.
نجم رازی. (۱۳۸۶). مرموزات اسدی در مرموزات داودی. مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی. چ۳. تهران: سخن.
ویلبر، دونالد. (۱۳۶۵). معماری اسلامی ایران در دورهٔ ایلخانان. ترجمهٔ عبدالله فریار. چ۲. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
هنرفر، لطف‌الله. (۱۳۵۰). گنجینهٔ آثار تاریخی اصفهان. چ۲. اصفهان: کتاب‌فروشی ثقفی.
هیلن‌براند، رابرت. (۱۳۹۸). هنر و معماری اسلامی. ترجمهٔ اردشیر اشراقی. چ۵. تهران: انتشارات روزنه.
Ahuja, M., & Loeb, A. L. (1995). Tessellations in Islamic Calligraphy. *Leonardo*, 28(1), 41-45.
Critchlow, K. (1976). *Islamic Patterns*: *an analytical and cosmological approach*. Thames and Hudson.
en.wikipedia.com
Richard, H. Geometry - The Language of Symmetry in Islamic Art. *Art of Islamic Pattern*. Retrieved 1 December 2015.
mandala.life
oshtorjan.ir
rasekhoon.net

An Investigation of the Implications of the Circle Motif in the Decorations of Ilkhanid Buildings

Qobad Kiyanmehr
Professor**,** Department of Handicrafts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran. (Corresponding Author)/ q.kiyanmehr@aui.ac.ir
Shabnam Golzar Moshgi
Instructor, Department of Handicrafts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran/ honarbox81@gmail.com

Received: 02/01/2025
Accepted: 06/05/2025

Introduction
After the establishment of the Ilkhanid dynasty, the Ilkhan's interest in Iranian culture and art led to the emergence of a new approach in the arts of Iran. Add to this, the influence of the ruling tribe's beliefs and culture on artists. This era witnessed distinctive changes in architecture not only in terms of design and construction but also in decorative elements. Geometric motifs were among the most commonly used motifs in architectural decoration as they had the capacity to create a wide variety of compositions. The circle was among the fundamental geometric motifs that embodied multiple meanings and was closely associated with religions and religious beliefs. In this research, the motif of circle in the architectural decorations of several Ilkhanid monuments, including the tomb of Abd al-Samad Natanzi, the tomb of Seyed Rokn al-Din and Seyed Shams al-Din in Yazd, Oshtorjan Mosque were examined. Based on observations and investigations, this motif was found to appear exclusively in the buildings of this era.

Research Method
This research deployed a descriptive- analytic method, using library documents and field observations with a semiotic approach. Since Charles Sanders Peirce's classification is best known for elucidating the "different modes of relationship" between a sign and its object, this study used Peirce's tripartite model and separated the concepts of the circle motif and analyzed it. there are three types of signs in Peirce's framework: first includes analogies or icons, which create images of things only through their visual imitation; second refers to indicators or indices that indicate thing through physical connection to them, and third is concerned with symbols or common signs that are linked to meanings through use and a conventional relationship Due to the presence of the circle motif in diverse structures, especially in the doorway of the building, this research aimed to discuss the reasons behind the frequent use of the circle motif in combination with other decorative motifs, and inscriptions. It also aimed to seek its implications as used merely in Ilkhanid buildings, especially tombs and to identify its symbolic meaning and its relationship with the changing religious structure of the Mongol Sultans. This study tried to answer this question: what was the reason for using the circle motif, especially in decorating the doorways of some Ilkhanid building? The initial assumption was that the circle motif was one of the main bases for designing geometric motifs for decoration in the post-Islamic era, including a combination of various religious and cultural meanings.

Findings and Results
The circle motif, which in some Ilkhanid buildings acquired a delicacy of "Shamseh" had all three referential dimensions of the sign in Peirce's framework. In its visual manifestation, the circle represented celestial bodies, especially the sun and the moon, which were considered God in religious beliefs since the beginning of human civilization. Over time, the sun was recognized as the observing eye of the sky God, and the circle became a symbol of both the sky and the sun. Due to its circular form, which had no beginning or end, the circle became a symbol of the repeatable structure of time and the infinity of the universe. In mystical beliefs such as Buddhism and Islamic

Sufism, the cycles of time and life, depicted as the combination of concentric circles, implied the stages of man's journey towards spirituality and ultimate tranquility in the presence of the Creator. These concepts were mixed with the early religious beliefs of the Mongols, namely Shamanism and Buddhism along with Islam and Sufi Ideas later. As a result, symbolic motifs were used in different ways in the decoration of buildings from this period. A motif such as the circle, despite the very old in the history of human culture and art, was used in this period in pair in the doorways of buildings (related to religion and Sufism) or as a dominant motif in the walls and crescents under the doorways. Its usage was in a way that in previous and subsequent periods this kind of combination of the circle motif was not observed in the decoration of buildings.

Conclusion

The following results, obtained from this research, clarify the special use of circle motif in the doorway and dome chamber of tombs built during the Mongol Ilkhanid era in Iran:

1) The earliest groups of Mongols under the leadership of Genghis Khan practiced shamanistic beliefs and considered Genghis as the embodiment of the sky god. A number of Ilkhanid sultans were Buddhists and considered circles and mandalas as the most important symbolic motifs of Buddhism--reflecting the cycle of life and the hierarchy of achieving spirituality and spiritual ascension. It was figured out that the usage of sun-shaped circle in these buildings was related to the conversion of leading sultans including Ghazan Khan and Oljaitu to Islam, to the presence of the circle in Islamic decorations, to popular Sufism at the time since it was used to decorate the tombs of the elders Sufists and their Khanqahs.
2) In the path of Islamic mysticism and Sufism, the circle was considered the compass point of existence and the unity of presence; hence the special use of this motif in the tombs of Sufi and Shiite Sheikhs was explained.
3) Moreover, the relationship of the circle with the sky and the protective, watchful eye of the God/gods demonstrated a cultural interaction between the early, ancient beliefs of the Mongols and their religious practices after conversion to Islam and Sufism.
4) Finally, the pair of circles used at the entrance of the building was considered a symbol of the spiritual power of the sky and a repellent of the filth and evil, a protector protecting the people of the Khanqah and the soul of the owner of the tomb from evil.

Keywords: Ilkhanid, architecture, decorations, circle, sign.

References

Afshar, I. (1996). *Monuments of Yazd* (2nd ed., Vol. 2). Tehran, Iran: Yazd Society for the Appreciation of Cultural works and Dignitaries and Yazd Book House. [In Persian]

Ahuja, M., & Loeb, A. L. (1995). Tessellations in Islamic calligraphy. *Leonardo*. *28*(1): 41–45

Anthony, D. W. (2022). *The Indo-Europeans* (K. Bahari, Trans.; 2nd ed.). Tehran, Iran: Farzan Ruz. [In Persian]

Ardalan, N., & Bakhtiar, L. (2017). *The sense of unity: The Sufi tradition in Persian architecture* (V. Jalili, Trans.; 6th ed.). Tehran, Iran: Royal Institute of Traditional Architecture. [In Persian]

Atoni, B.,& Sharifian, M. (2019). A comparative study of shamanic mysticism and Islamic Sufism. *Mystical Literature*, *10*(19), 7–26. https://doi.org/10.22051/jml.2019.25258.1728

Azam-Vaqefi, H. (1996). *The cultural heritage of Natanz* (Vol. 1). Self-Published. [In Persian]

Balilan Asl, L., & Kureh-Paz, R. (2022). Manifestation of mystical themes in geometric motifs of the Tabriz school: The Soltaniyeh Dome. *Journal of Islamic History and Civilization*, *18*(41), 141–167. https://doi.org/10.30495/jhcin.2023.21787

Balilan Asl, L., Fayaz-Moqaddam, H., & Ghaffari-Hafez, R. (2022). The impact of mystical thought on architectural ornamentation of Ilkhanid buildings: Case study of Varamin Jame

Mosque. *Journal of Space and Place Studies*, *1*(1), 47–62. https://doi.org/10.30495/JSPS.2022.1972700.1021
Bayani, S. (2015). *The Mongols and the Ilkhanid rule in Iran* (5th ed.). Tehran, Iran: SAMT. [In Persian]
Bidabadi, S. (2007). *Evolution in the works of the Sufis*. Tehran, Iran: Tarfand. [In Persian]
Blair, S. (2008). *Ilkhanid architecture in Natanz (The shrine complex of Shaykh Abd al-Samad)* (V. Kavusi, Trans.). Tehran, Iran: Iranian Academy of the Arts. [In Persian]
Chandler, D. (2021). *Semiotics: The basics* (M. Parsa, Trans.; 7th ed.). Tehran, Iran: Sureh Mehr Publication. [In Persian]
Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (2018). *Dictionary of symbols* (S. Fazayeli, Trans.; 6th ed.). Tehran, Iran: Ketabsara-ye Nik. [In Persian]
Critchlow, K. (1976). *Islamic Patterns: An analytical and cosmological approach*. Thames and Hudson. en.wikipedia.com
Eco, U. (2022). *Semiotics* (P. Izadi, Trans.; 8th ed.). Tehran, Iran: Sales Publication. [In Persian]
Eliade, M. (2021). *Shamanism: Archaic techniques of ecstasy* (M. K. Mohajeri, Trans.; 5th ed.). Tehran, Iran: Adyan Publication. [In Persian]
Eliade, M. (2023). *A history of religious ideas* (J. Sattari, Trans.; 7th ed.). Tehran, Iran: Soroush Publication. [In Persian]
Giroud, P. (2020). *Semiotics* (M. Nabavi, Trans.; 2nd ed.). Tehran, Iran: Aghah Publication. [In Persian]
Grabar, O., et al. (2012). *Islamic architecture* (A. Qeytasi, Trans.; 2nd ed.). Tehran, Iran: Sureh Mehr Publication. [In Persian]
Hillenbrand, R. (2019). *Islamic art and architecture* (A. Eshraqi, Trans.; 5th ed.). Tehran, Iran: Rowzaneh Publication. [In Persian]
Honarfar, L. (1971). *A treasury of Isfahan's historical monuments* (2nd ed.). Isfahan, Iran: Saqafi Bookstore. [In Persian]
Inanlu-Moqaddam, Z. (2020). Re-identification of third- and fourth-century AH lusterware ceramics and their imitations. *Iranian Journal of Handicrafts*, *3*(2), 27–38. https://doi.org/10.22052/3.2.27
Lings, M. (1998). *Quranic calligraphy and illumination* (M. Qeyumi Bidehendi, Trans.). Tehran, Iran: Ghrous Publication. [In Persian]
Madani, A. H. (2018). A study of symbols and archetypal functions of the circle with emphasis on mythological and mystical thought. *Journal of Mystical Literature and Mythological Studies*, *14*(53), 281–320. https://doi.org/20.1001.1.20084420.1397.14.53.9.8
Mayel-Haravi, N. (2004). *These ancient pages* (2nd ed.). Tehran, Iran: Ney. [In Persian]
Mokhlesi, M. A. (1985). *Historical geography of Soltaniyeh*. Zanjan, Iran: Jalali Printing House. [In Persian]
Müller, K. (2019). *Shamanism: Healers, spirits, and rituals* (S. Raʿi, Trans.). Tehran, Iran: Hekmat Publication. [In Persian]
Najm Razi. (2007). *Marmuzāt-e Asadi dar Marmuzāt-e Davudi* (M. R. Shafiʿi Kadkani, Ed.; 3rd ed.). Tehran, Iran: Sokhan. [In Persian]
Pirnia, M. K. (2013). *Stylistics of Iranian architecture* (G. Memarian, Ed.; 14th ed.). Tehran, Iran: Soroush Publication. [In Persian]
Pope, A. U. (2009). *Persian architecture* (G. S. Afshar, Trans.; 8th ed.). Tehran, Iran: Akhtaran. [In Persian]
Richard ,Henry. Geometry–The language of symmetry in Islamic art. *Art of Islamic Pattern*. Retrieved 1 December 2015.
Ringenberg, P. (2017). An introduction to Iranian–Islamic arts. In K. M. Bojnordi (Ed.), *The comprehensive history of Iran* (Vol. 3). Tehran, Iran: Center for the Great Islamic Encyclopedia. [In Persian]

Sajudi, F. (2022). *Applied semiotics* (6th ed.). Tehran, Iran: Elm Publication. [In Persian]
Samadnezhad Azar, Z., Shamili, F., & Hamzavi, Y. (2024). Visual features of ceiling murals in the Shrine of Sayyid Rukn al-Din based on an iconological approach. *Negareh: Journal of Visual Studies*, (69), 23–37. https://doi.org/10.22070/NEGAREH.2022.15770.2967
Shamili, F., Samadnezhad Azar, Z., & Hamzavi, Y. (2022). Comparative analysis of stucco visual ornaments of the Soltaniyeh Dome and two shrines in Yazd. *Negareh: Journal of Visual Studies*, (62), 149–171. https://doi.org/10.22070/NEGAREH.2021.13718.2672
Siah-Kuhian, H. (2012). The influence of Islamic mysticism on Iranian architecture with emphasis on the Soltaniyeh Dome. *Journal of Islamic Mysticism*, *9*(34), 47–63.
Torabi-Nezhad, R., Shahbazi-Shiran, H., & Hosseini-Nia, M. (2021). A comparative analysis of architecture and ornamentation in Ilkhanid funerary buildings: Case study of the Yusef-Reza Mausoleum in Varamin and the Khanqah of Shaykh ʿAbd al-Samad in Natanz. *Journal of Iranian Civilization Research*, *3*(2), 259–278.
Wilber, D. N. (1986). *Islamic architecture of Iran in the Ilkhanid period* (A. Faryar, Trans.; 2nd ed.). Tehran, Iran: Scientific and Cultural Publishing Company. [In Persian]